érudit
www.erudit.org

« Le théâtre n'est pas un art de rhétorique, c'est un art de l'action : entretien avec Gérard Poirier »

Solange Lévesque

Jeu : revue de théâtre, n° 87, (2) 1998, p. 100-123.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/25664ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 07:57

SOLANGE LÉVESQUE

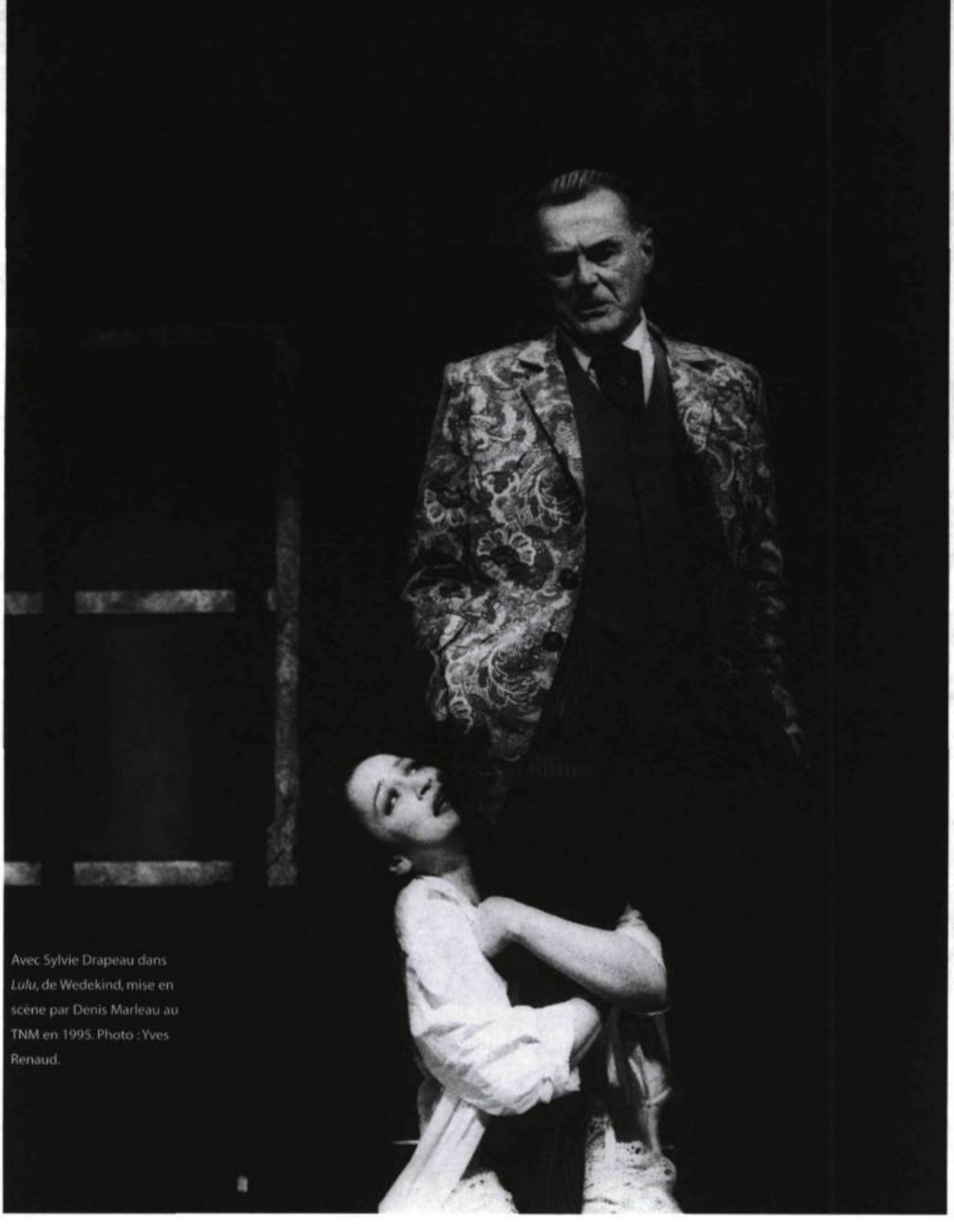
Le théâtre n'est pas un art de rhétorique, c'est un art de l'action

Entretien avec Gérard Poirier

Enfances : un bateau et le goût du cinéma

Comment avez-vous découvert le théâtre ?

Gérard Poirier – Mes premiers contacts avec le théâtre sont assez difficiles à définir. Enfant, j'habitais Ahuntsic. Comme tous les enfants des années trente, je vivais en vase clos, quasiment sous une cloche de verre. Notre univers consistait en trois points importants, la maison, l'église et l'école, en dehors desquels nous n'avions pour ainsi dire pas de contact avec l'extérieur. C'était véritablement une vie de paroisse, presque de village. Je me souviens très bien de ma première rencontre avec « le spectacle » ou l'art du théâtre. En 1942, j'avais douze ans, et on fêtait le troisième centenaire de Montréal. On célébrait l'événement dans les écoles, et j'ai été choisi pour jouer Monsieur de Maisonneuve. Un très grand honneur ! Pour la première fois, je suis alors monté sur une scène. Ce jour-là, j'ai fait une découverte extraordinaire : moi qui étais d'habitude extrêmement timide, maladivement complexé, en entrant dans la peau d'un autre personnage, je découvrais une dimension inconnue. Soudain, je me sentais de l'audace, j'avais plein de confiance en moi. La première révélation de ce que pouvait être une vie d'acteur m'a été donnée à ce moment-là. Mais je portais cela en moi bien avant ma rencontre avec Maisonneuve ; spontanément, mes vacances d'été étaient consacrées à monter de petites pièces que j'écrivais et mettais en scène sans même savoir ce qu'était la mise en scène. Je confectionnais des costumes avec du papier crépon, des chiffons, tout ce qui me tombait sous la main. Je crois que j'ai toujours porté en moi l'envie d'être sur une scène, d'être *quelqu'un d'autre*. Un peu plus tard s'est greffée à cela ma découverte du cinéma. Ma croissance a été très rapide vers l'âge de treize ans. Avant cela, j'étais un peu « baquet », un enfant plutôt gros et, tout à coup, j'ai poussé comme une asperge si bien qu'on pouvait aisément me prendre pour un garçon plus vieux que mon âge. Il m'était donc possible d'entrer au cinéma, qui a été pour moi une découverte fulgurante. Je parle du cinéma français, puisque je ne comprenais pas un mot d'anglais. D'un coup, je découvrais qu'on pouvait parler cette langue d'une autre manière que celle que je connaissais : une immense révélation pour moi. Dès mes premiers films français, je me suis mis à imiter l'accent. Je devais être un peu ridicule ! Mais il faut peut-être passer par une phase d'affectation pour en arriver à trouver la juste mesure. Un monde, un univers totalement inconnu,



Avec Sylvie Drapeau dans *Lulu*, de Wedekind, mise en scène par Denis Marleau au TNM en 1995. Photo : Yves Renaud.

Gérard Poirier, Yvette Brind'Amour et Benoît Girard dans *les Caprices de Marianne*, de Musset, au Théâtre du Rideau Vert en 1959.

presque exotique, m'était révélé : des femmes en robes du soir, les épaules nues ; des intérieurs absolument insoupçonnés, des châteaux, une ville extraordinaire nommée Paris. Le cinéma français a constitué pour moi une voie d'accès phénoménale.

Certains titres vous reviennent-ils en mémoire ?

G. P. – Je vais parler plutôt des acteurs et des actrices. J'ai eu dès le départ une fascination pour madame Edwidge Feuillère, qui m'apparaissait comme la plus belle

femme au monde, un modèle de féminité, d'élégance, de charme. Pour moi, elle représentait le paradigme de la beauté féminine. Je trouvais Annie Ducaux très belle aussi. Je me rends compte que je me souviens plus des femmes que des hommes... Chez les hommes, je pense à Jean Marais, à Gérard Philipe. Mais, au début, c'était vraiment des actrices que j'allais voir au cinéma.

Vous étiez adolescent...

G. P. – Oui, ceci peut expliquer cela. Je pense que le germe du jeu, de la scène, je l'avais en moi depuis toujours, et c'est peut-être à cause de cela que j'ai été tellement sensible au cinéma et au théâtre. Vers la fin des années quarante, le Théâtre Arcade était le seul à Montréal. Il y avait, bien sûr, les Compagnons de saint Laurent du père Legault qui commençaient à balbutier dans leur collège, mais je ne les ai connus que plus tard et n'ai pas fait partie de cette troupe. C'est donc par le Théâtre Arcade, où jouaient Antoinette et Germaine Giroux, et par un répertoire que j'ai su par la suite être vieillot et tout à fait périmé que j'ai connu le théâtre. Pour moi, tout était découverte et émerveillement ; je ne jugeais encore de rien. C'est là que j'ai vu Roger Garceau, très jeune premier ; Janine Sutto, encore adolescente... Presque tous les acteurs importants d'aujourd'hui sont passés par l'Arcade. Après sont venus les spectacles des Compagnons, un autre univers. J'ai compris tout à coup que le théâtre pouvait être aussi poésie, mouvement, qu'il pouvait sortir du quotidien, qu'il ne se limitait pas au triangle mari-femme-amant. J'ai donc tout appris de façon très empirique.

Vous ne veniez pas d'une famille d'artistes.

G. P. – Au sens d'artistes de carrière, non. Cependant, il y avait un terrain favorable. Je crois que ma mère aurait aimé être une actrice, ce qui était évidemment impensable pour une femme de sa génération. Elle adorait la musique, surtout la chanson française. C'était la guerre et, toute la journée, nous écoutions de la chanson française à la radio. Plusieurs s'étonnent que les gens de ma génération connaissent si bien les anciennes chansons ; de 1939 à 1945, et même deux ou trois ans après, nous étions absolument coupés de tout marché européen ; tout ce que nous pouvions entendre, c'étaient ces succès d'avant-guerre qu'on nous servait toute la journée. Ils nous ont tout de même ouverts à une autre réalité. Il y avait parfois des termes d'argot qu'on ne comprenait pas, mais cela représentait une évasion, une sorte d'exotisme. Pas étonnant que ceux de mon âge aient été influencés ! Au début de ma carrière, les acteurs avaient comme mission d'imiter au mieux la langue et l'accent de Paris. On ne jouait que du répertoire français. Parfois une pièce espagnole traduite pouvait s'insinuer. On ne jouait même pas le répertoire américain. Il n'y avait à peu près que Gratien Gélinas qui écrivait dans un autre style.

Premières armes au théâtre

Vous souvenez-vous de votre tout premier rôle comme comédien professionnel ?

G. P. – Il y avait, à l'époque, une compagnie dirigée par Fernand Doré et Charlotte Boisjoli, la Compagnie du Masque, dont les activités ont duré quelques saisons seulement. J'ai donc fait la dernière saison avec eux, et cette expérience m'a donné le

courage, par la suite, d'aller frapper aux portes et de demander asile dans ce milieu. Sans formation, je trimballais encore ma timidité. De toute façon, aucune école n'était offerte ; on trouvait bien quelques professeurs privés, mais je n'avais pas d'argent pour les fréquenter. Cela explique pourquoi j'avais déjà presque vingt-six ans quand je suis devenu comédien professionnel. J'avais terminé l'École normale et j'étais devenu enseignant. L'idée de devenir comédien me travaillait toujours, mais je ne savais pas comment y arriver. C'est une série de hasards et de circonstances qui ont fait que j'ai pu traverser ce pont mirifique et me retrouver de l'autre côté.

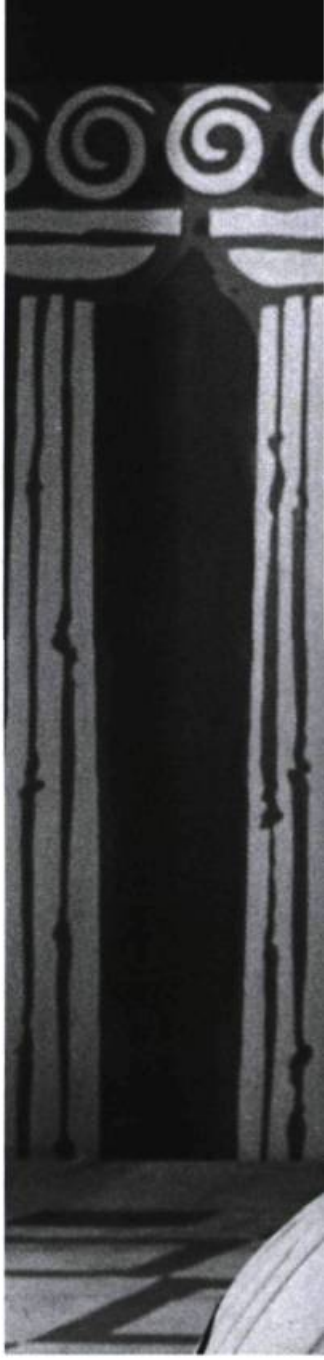
Pour continuer jusqu'à maintenant…

G. P. – …Sans revenir en arrière. Maintenant que je repense à tout cela, je conçois la chance extraordinaire que j'ai eue ; je ne l'ai pas mesurée quand les événements se sont produits. Très inconscient, je me suis dit que c'était normal, que les choses devaient probablement se passer ainsi, qu'on ne me faisait pas de faveur. Je suis allé passer une audition à Radio-Canada, et le réalisateur Paul Blouin, qui amorçait sa carrière, m'a immédiatement engagé pour une série. Parallèlement, j'avais joué dans ce festival d'art dramatique qui n'existe plus, où on retrouvait des troupes venant du Canada entier : le Dominion Drama Festival. Il se tenait à Montréal cette année-là. Mesdames Brind'Amour et Palomino étaient dans la salle et elles m'ont immédiatement offert de jouer au Rideau Vert ; j'ai donc tout de suite travaillé à la télévision et au théâtre conjointement, ce qui a toujours été une constante dans ma carrière. La télévision permet de se faire connaître, d'acquérir une certaine popularité ; c'est d'ailleurs la seule et unique façon de gagner sa vie et d'être connu au Québec. Au théâtre, on va se faire plaisir, on fait vraiment son métier.

Les particularités du jeu à la scène et à la télé

Le style de jeu à la télé et au théâtre est si différent pour vous ?

G. P. – Très différent. J'ai eu de grandes satisfactions à la télévision. J'ai joué dans plusieurs téléthéâtres sous la direction d'excellents metteurs en scène de télévision ; il s'agit pour moi de très beaux souvenirs. Je ne peux pas rejeter les séries qui m'ont fait connaître ; elles ont été très importantes pour moi. *La Pension Velder* de Robert Choquette, par exemple, où j'ai rencontré Françoise Faucher qui deviendra par la suite une très, très grande amie. Tout cela ne peut être écarté d'un tour de main. C'est très important. Les années de séries télévisées ont été des périodes de plénitude. On travaillait énormément, surtout à l'époque du direct. Une parenthèse : quand j'ai commencé en 1955, phénomène assez curieux, il manquait une génération d'acteurs à la télévision, qui en était à ses débuts. À la radio, on pouvait très bien tricher : une jeune première pouvait avoir cinquante ans, et un jeune premier, soixante ! Pas à la télé. Il manquait de jeunes premiers et de jeunes premières. J'ai beaucoup bénéficié de cette situation ; quand j'ai commencé, Benoît Girard n'était pas encore là, Albert Millaire devait venir après, François Tassé aussi. J'ai donc incarné le « jeune premier romantique ». Il y avait Jean Gascon, Jean-Louis Roux, Georges Groulx, mais ils n'étaient pas véritablement « jeunes premiers romantiques ». Ils étaient plutôt de grands premiers rôles. Dès le départ, j'ai eu la chance d'être très en demande.



Avec Yvette Brind'Amour dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Giraudoux, au Rideau Vert en 1964.

Vous arriviez au bon moment pour combler cet emploi…

G. P. – Oui. Je me souviens de cela avec beaucoup d'émotion, parce que le début de la télévision a été si excitant ! Nous partions tous du même point pour découvrir ce médium ensemble : acteurs, metteurs en scène, réalisateurs aussi bien que techniciens, costumiers et autres concepteurs.

Gérard Poirier en 1958.
Photo : Jac-Guy.

Vous inventiez tout...

G. P. – Oui. On nous a mis en main un magnifique jouet dont on ne connaissait pas le mode d'emploi, et on l'a exploré tous ensemble. C'est cela qui a été très excitant. À cette époque-là, les émissions télévisées constituaient des événements majeurs. Un téléthéâtre, par exemple, était commenté dans les journaux, décortiqué par les critiques à l'égal d'une grande première de théâtre. Cela avait une importance considérable. Et cela en a eu beaucoup dans l'éveil des Québécois. Il n'y avait alors que Radio-Canada, qui avait reçu un mandat bien précis sur le plan culturel, mandat scrupuleusement respecté à cette époque. Les téléspectateurs québécois ont pu prendre connaissance de tout un répertoire de pièces françaises, américaines et autres, inconnues pour eux. Donc, c'est un univers qui s'ouvrait à ce moment-là, sans compter les innombrables émissions d'affaires publiques et les émissions féminines.

...De très grande qualité.

G. P. – Et comment ! Je crois qu'un des principaux facteurs de l'éveil des femmes au Québec a été la télévision de Radio-Canada ; elle ouvrait aux femmes de très larges fenêtres sur le monde. J'irais jusqu'à penser que les informations et les connaissances que les Québécoises puisaient l'après-midi dans ces émissions ont fait d'elles des êtres qui ont dépassé les hommes ; les hommes n'ont pas évolué aussi rapidement, et je me demande si la grande émancipation des femmes québécoises ne vient pas en grande partie des émissions féminines.

Vous semblez dire qu'à l'âge d'or de la radio a succédé l'âge d'or de la télévision, qui connaît maintenant une espèce de déclin.

G. P. – À partir du moment où la télévision s'est engagée dans la lutte aux cotes d'écoute, la qualité a baissé. Les objectifs sont différents. Il faut décrocher le plus de commandites possible. C'est évident qu'on nivelle un peu par le bas. Le théâtre dans les années cinquante était lui aussi très, très différent de ce qu'on connaît maintenant. Le public était moins exigeant qu'aujourd'hui. Aujourd'hui on soigne énormément, avec raison, le côté visuel : les éclairages sont raffinés, les décors soignés, les costumes confiés à de très grands professionnels. Tout cela s'est amorcé à l'époque de manière artisanale. Ces artisans, bien sûr, ont formé des artistes. Les écoles venues, il en est sorti des gens considérables dans tous les domaines. Mais, au point de départ, on avait l'impression d'innover, de créer, d'inventer, d'improviser très souvent aussi, et cela est très gratifiant.

Il y avait place pour l'invention.

G. P. – Oui. Dans les années cinquante, les acteurs étaient encore très individualistes. Ils n'avaient pas cette conscience que nous avons maintenant face à un spectacle, de former une grande équipe réunie autour d'un même travail, d'une belle œuvre commune. Par individualisme, je veux dire que le métier était basé beaucoup plus encore qu'aujourd'hui sur le vedettariat. Il y avait *une* grande actrice, *un* grand acteur dans une distribution. Et les nouveaux venus devaient se plier aux caprices de ces artistes

très en vue. Tout cela s'est adouci ; la venue des écoles a tout changé ; on a fait comprendre aux aspirants en art dramatique qu'il fallait vivre ensemble, qu'il fallait aussi être ensemble pour bâtir un spectacle et former une équipe. Je dois vous dire que je préfère faire du théâtre maintenant. Évidemment, j'ai quarante-trois ans d'expérience et de métier, et plus d'assurance. J'ai traîné mes complexes si longtemps !

Lesquels ?

G. P. – Celui de n'avoir pas fait d'école. Je me croyais un éternel amateur face aux camarades qui sortaient du conservatoire. Ils m'impressionnaient.

Enseignement et formation

D'où votre étonnement peut-être aujourd'hui quand les jeunes vont vous demander des conseils ?

G. P. – Exactement. Je me suis débarrassé de mon complexe quand j'ai enseigné au conservatoire. J'ai fait des ateliers dans les options-théâtre des cégeps, et cela m'a donné véritablement très confiance en moi. Je me suis senti capable de transmettre ce que j'ai appris presque tout seul, de façon empirique, et ce n'est pas plus mauvais, semble-t-il, que les autres professeurs qui semblent avoir de grandes théories. J'ouvre une parenthèse pour vous dire que je me suis toujours un peu méfié des théoriciens du théâtre. Je ne dis pas que c'est inutile, il faut parfois condenser sa pensée dans une théorie, mais j'ai remarqué que ceux qui parlent le mieux des théories sont ceux qui les appliquent le moins quand ils sont sur scène. C'est vraiment une constante ! Le théâtre n'est pas un art de réthorique ; c'est un art de l'action qui se découvre dans l'action. On peut faire des conférences intéressantes sur le théâtre et sur tout ce qui s'y greffe. Mais, quand on est acteur, il faut être en action ; quand le metteur en scène vient m'expliquer Grotowski ou autre chose, cela ne m'est personnellement d'aucun secours. D'autres vont trouver cela profitable, peut-être, je ne jette pas l'anathème sur les théories.

Sur le plan pratique, elles ne vous aident pas...

G. P. – Pas du tout. Je veux aller vers la vérité, vers la situation que j'ai à jouer, c'est tout. Quand j'ai trouvé la vérité de la situation, je sais que j'ai trouvé ce qu'il fallait faire. Ces théories sont très souvent mal comprises. On n'en retient que l'anecdote, que la surface. Je pense à la fameuse méthode Stanislavski et à ce que les Américains ont bien voulu en retenir, alors que lui-même n'a jamais écrit de méthode. Exemple : l'émotion passerait, par exemple, dans le chapeau que l'on triture ou dans la ceinture que l'on a enlevée et que l'on déploie devant soi. Ce sont des trucs, et il faut se méfier des trucs.

Jalons

Quels ont été pour vous les jalons les plus importants ?

G. P. – Le Rideau Vert a été très important pour moi. La confiance que mesdames Brind'Amour et Palomino m'ont témoignée dès le départ a été vraiment décisive. Sans

ce support, je ne sais pas si j'aurais pu faire une carrière. Je sais qu'elles m'ont imposé à des metteurs en scène qui ne voulaient pas de moi. Elles m'ont fait confiance, et cela est inoubliable. Le Rideau Vert a été mon conservatoire, mon école.

Vous y avez beaucoup joué ?

G. P. – Beaucoup ! J'ai vraiment fait partie de l'embryon de compagnie qui s'est formé au Rideau Vert à une certaine époque. Pourtant, un moment est venu où j'ai senti le besoin de quitter ce théâtre, ce qui a été très dur et pour moi et pour les directrices parce que, n'ayant joué que là, je faisais un peu partie des meubles. J'étais, en quelque sorte, leur création ; cela a donc été très douloureux, mais il était essentiel que j'aille voir ce qui se passait ailleurs. J'étais tellement identifié à ce théâtre qu'il s'est écoulé cinq ou six ans avant qu'un autre théâtre songe à me demander. Il y a eu là, pour moi, un purgatoire assez long à traverser...

Pierre Dufresne et Gérard Poirier dans *le Temps d'une paix*, à Radio-Canada, en 1982.

Heureusement, vous aviez la télévision...

G. P. – Heureusement ! Sinon, je me serais retrouvé itinérant rue St-Denis ou rue St-Laurent !

Travail sur le rôle

Expliquez-moi comment vous travaillez vos rôles, comment vous entrez dans le personnage et ce que vous attendez d'un metteur en scène... Qu'est-ce qui vous aide le plus à arriver à votre vérité ? Y a-t-il des étapes ?

G. P. – La première étape, normale et logique : recevoir un texte. S'il s'agit d'une pièce classique, il y a des chances qu'on connaisse déjà le personnage mais, autrement, la

première rencontre a lieu le jour où l'acteur s'assoit, ouvre un texte avec énormément d'attente, de curiosité et aussi d'appréhension. J'ai toujours de l'appréhension. Je ne veux pas m'abandonner tout de suite, donc je considère ce rôle que l'on me donne un peu comme un ennemi au point de départ. Je ne veux pas m'en faire un ami tout de suite. J'essaie d'être simple lecteur, détaché. Ce n'est pas facile.

Vous le lisez sans vous investir.

G. P. – Oui. C'est difficile. D'ailleurs, je le dis honnêtement : je n'y suis jamais arrivé ! Je peux garder cette attitude pour les vingt premières pages, mais inévitablement, tout à coup, je me mets à lire à haute voix, et là, je suis perdu ! Je commence à donner de l'intonation et à me dire : « Tiens voilà ! belle correspondance avec le partenaire qui me donne la réplique, c'est extraordinaire. Ah tiens ! Il y a une faiblesse ici… » Je me mets déjà à analyser la pièce. Je ne crois pas qu'un acteur puisse lire un texte qu'on lui destine de façon désintéressée. Ce premier contact peut être catastrophique. On peut constater carrément : « Non. Le metteur en scène qui m'a vu là-dedans me connaît mal, c'est une erreur de distribution. » Ce n'est pas arrivé souvent, peut-être une dizaine de fois dans ma carrière où j'ai dit carrément : « Non, je ne me vois absolument pas là-dedans, je n'y serais pas heureux. » Il faut être heureux dans un rôle.

Après la première lecture, si on accepte, on fait une lecture collective avec les camarades. Pour la première fois, l'orchestre essaie de s'accorder. Chaque voix est un instrument de l'orchestre : il y a des ténors, des violoncelles, des grosses caisses… La première lecture est toujours un peu discordante et, quand on est metteur en scène (je l'ai été quelques fois), c'est une grande épreuve. On constate que le son n'est pas tout à fait celui qu'on attendait et qu'il va falloir accorder les instruments. Très important d'accorder les instruments ! Si vous avez devant vous une partenaire extrêmement sensible dont la voix est fluette, il faudra veiller à ne pas l'enterrer par des éclats de voix. Il y a constamment des ajustements à faire avec les camarades ; c'est ce qui

Anne de Raiche et Gérard Poirier dans *le Parc des braves*, à Radio-Canada, en 1986. Photo : André Le Coz.

donne une unité de ton à un spectacle. Autrefois, il n'était même pas question de lecture ; on entrait immédiatement dans ce qu'on appelle « les places », sans faire véritablement de mise en scène. Les « places », c'était assez sommaire : « Tu entres au fond, tu accroches ton manteau à la patère, tu viens t'asseoir, tu prends une cigarette… » Toute la scène se jouait comme cela. La direction d'acteurs était presque inexistante ; les metteurs en scène qui dirigeaient véritablement les acteurs étaient rares. Jean Gascon le faisait, dit-on, mais je n'ai pas eu le bonheur d'être dirigé par lui. Aujourd'hui, avant de décider des « places », acteurs et concepteurs se réunissent autour d'une table et essaient de comprendre où on va et ce qu'on veut faire. C'est à ce moment-là que le metteur en scène nous livre sa vision du spectacle. Une vision très personnelle avec laquelle on peut n'être pas immédiatement d'accord. Mais il y a chez l'acteur, ce que les gens soupçonnent peu, une nécessité d'humilité et d'obéissance. À partir du moment où on accepte d'être dirigé par Untel ou Unetelle, nous devons obéissance et respect à ce monsieur ou à cette dame, comme des musiciens respectueux du chef d'orchestre. Encore là, il y a aujourd'hui une ouverture qui n'existait pas autrefois ; la plupart des metteurs en scène acceptent d'écouter ce que les acteurs ont à dire. Mais j'aime qu'un metteur en scène ne dévie pas de sa ligne originelle et qu'il essaie au contraire de provoquer l'acteur pour l'inciter à rejoindre la ligne qu'il s'est tracée. J'admire beaucoup cela. Je sais que cela va donner un spectacle intéressant, peut-être pas un immense succès, mais un spectacle certainement intéressant, doté d'une cohésion. Les metteurs en scène trop souples ne sont peut-être pas les meilleurs. Je ne veux pas dire qu'un metteur en scène doit être bête et tyrannique, cela ne donne rien. Pas de pontife, pas de magister sur une tribune avec la baguette dans la main. Mais il doit avoir de la fermeté et tenir à son idée. Personnellement, c'est ce qui me rassure et c'est ce que je rencontre de plus en

plus avec les jeunes metteurs en scène qui ont tous été formés et qui, très souvent, ont été eux-mêmes acteurs. Ils connaissent les contingences du jeu.

Comment le metteur en scène peut-il vous aider à élaborer votre personnage ?

G. P. – J'aime qu'un metteur en scène me permette, à un certain moment (cela se situe à peu près au milieu du travail), d'aller jusqu'au bout. Au risque d'être ridicule, j'ai besoin de voir jusqu'où je peux aller, et qu'il me dise ensuite ce qu'il faut garder. Au TNM, dans *la Serva amorosa*, par exemple, Linda Sorgini et moi sommes allés jusqu'au bout à un certain moment, et nous nous sommes dit : « Nous exagérons tellement que la metteure en scène va nous dire : « Non ! vous en mettez trop ». Mais Martine Beaulne a dit : « C'est tout à fait dans la ligne de ce que je veux, gardez tout ! » Quand on a bien compris le message du metteur en scène, il peut s'établir une correspondance telle que l'acteur va devenir créateur. Cela devient une œuvre collective, hautement intéressante ! Nous trouvons maintenant beaucoup plus au Québec qu'ailleurs cette convivialité, cette fraternité. Les metteurs en scène sont souvent d'anciens confrères à qui on a donné la réplique ; on n'a donc pas à faire d'esbroufe les uns envers les autres. C'est un immense atout !

Le fait que les gens se connaissent ?

G. P. – Oui. Les spectacles québécois sont souvent animés d'une flamme, d'une folie, d'une convivialité que j'ai du mal à trouver ailleurs. Chaque fois que je vois des spectacles à l'étranger, je les apprécie pour d'autres raisons, mais je me dis : « Vivement le retour au Québec ! que je voie des choses folles où on se laisse aller, dans la discipline. » Car, attention ! On ne fait pas n'importe quoi ici.

Par rapport au développement d'un rôle, les personnages de Iago, par exemple, et d'Ottavio dans la Serva... *touchaient presque au burlesque tout en demeurant émouvants. Normalement, un personnage aussi ridicule qu'Ottavio fait rire ; le vôtre faisait rire mais il demeurait poignant.*

G. P. – Il y a, en effet, quelque chose de pathétique dans ce personnage. C'est cela qui est intéressant, de pouvoir aller, je dirais, au bout du ridicule du personnage avec son aspect de vieille ganache lubrique... Avec Goldoni, nous sommes dans le théâtre italien, tout près de la commedia dell'arte dont il faut respecter le style. Je suis persuadé que les acteurs de la commedia dell'arte étaient très touchants. Les malheurs d'Arlequin et de Colombine devaient faire pleurer les gens. Il y avait là une vérité. Ce n'était pas uniquement bastonnades et lazzis ; sans profondeur réelle, cela n'aurait pas duré des siècles. Les gens ont besoin d'être émus au théâtre, j'en suis convaincu. Je pense à l'opéra *Paillasse*, par exemple ; là aussi nous sommes à la commedia dell'arte avec ce personnage un peu ridicule, ce cocu qui devient pathétique. Même un rôle très dramatique a besoin de quelques onces d'humour. J'ai découvert en cours de route que les acteurs intéressants sont ceux qui gardent une espèce de petit sourire au coin de la bouche même en plein tragique, l'air de dire : « Ce n'est pas la première fois que ça m'arrive, on en a vu d'autres, on s'en sortira ». C'est l'expérience qui donne cela. Au début d'une carrière, on est dramatique avant l'explosion du drame ! On arrive en scène déjà porteur du drame alors qu'il ne s'est pas produit. J'ai tellement bûché sur cela avec mes élèves du conservatoire : « Attends que le drame se produise avant de te donner cet air absolument contrit et défait ! » Il faut toujours la petite nuance d'humour. J'ai adoré Marcello Mastroianni au cinéma ; il avait ce petit côté retors à travers tous les rôles qu'il a joués, tous ! Je l'ai beaucoup aimé, et sa mort m'a fait une grande peine ; je me suis dit « je ne le reverrai plus ». J'aime aussi beaucoup Noiret, il y a cela chez lui aussi. En canaille, en personnage dégueulasse, épouvantable, il n'est jamais antipathique. Il a ce côté bon enfant qui fait que l'on ne pourra jamais le juger totalement coupable.

Gérard Poirier (Iago) dans *Othello*, mis en scène par Olivier Reichenbach au Théâtre du Nouveau Monde en 1986. Photo : Robert Etcheverry.

Vous dites, si je comprends bien, que quand un acteur est vrai, même dans un personnage rébarbatif, on reconnaît cette vérité-là.

G. P. – Les choses les plus dramatiques de la vie peuvent toujours être désamorcées par une petite pointe d'humour. C'est une grande victoire quand on arrive à cela dans l'existence.

Avez-vous éprouvé la même chose dans Iago ?

G. P. – Oui. Iago est un rôle tellement complexe qui joue sur quantité de notes différentes ! C'est un être de séduction que tout le monde adore ; il faut bien qu'il soit quelqu'un de joyeux, d'intéressant, de charmeur à ses heures, autrement *Othello* ne s'explique pas. Pas plus que ne s'explique un *Tartuffe* où le rôle-titre serait tenu par un gros bonhomme sale et dégueulasse, comme la tradition l'a longtemps voulu. Il faut qu'il exerce une fascination, une très grande fascination. D'ailleurs, voilà des pièces qui n'ont pas le même sujet, mais qui traitent toutes deux

de fascination. Iago fascine Othello aussi bien que Tartuffe fascine Orgon. C'est un sujet merveilleux au théâtre ; tout le monde peut s'y reconnaître. Nous avons tous subi la fascination d'êtres qui sont passés dans notre vie. On aurait pris le premier avion avec ces gens-là en disant : « J'ai trouvé ! » Iago est ainsi. La tradition avait imposé une espèce de traître au troisième couteau, mais il n'est surtout pas cela à mon avis, surtout pas. Tout le contraire ! Ces personnages sont extraordinaires pour un acteur, parce que non seulement il doit exercer cette fascination sur le camarade qui joue devant lui, mais il doit aussi fasciner le public ! Cela devient un sport merveilleux. J'ai toujours été extrêmement sensible, quand je joue, à ce que j'appelle des « îlots d'hostilité ». Je les ressens dès mes premiers pas sur scène : il y a dans la salle (je peux les situer géographiquement) des gens qui ne m'aiment pas ! Je le sens, je le sais, et cela me provoque. Redoubler de charme pour les accrocher, pour les séduire, c'est aussi cela, être acteur.

Un défi qui n'est jamais relevé une fois pour toutes...

G. P. – Le métier d'acteur, ce n'est pas autre chose. C'est un métier de séduction. Il faut charmer. Si on est sur une scène, c'est pour charmer. Je suis très orgueilleux, je ne supporterais pas que quelqu'un ne m'aime pas dans la salle ! Je parle parfois de mes « îlots d'hostilité » à des camarades, et ils ouvrent de grands yeux. Il y en a quelques-uns qui m'ont dit : « Oui, oui, je sais très bien de quoi tu veux parler », mais ce n'est pas sensible à tout le monde. Il y a plusieurs sortes d'acteurs et de comédiens comme il y a plusieurs sortes de médecins, d'avocats, et je suis de ces comédiens pour qui le public est l'élément principal. Le pouls du public est très important pour moi. Les premières répliques me renseignent sur le genre de public que nous avons devant nous et sur l'orientation que je dois donner à mon jeu. Il faut être extrêmement attentif à tout ce qui se passe dans la salle. Certains acteurs concentrent toute leur énergie sur scène et n'ont pas cette conscience du public devant eux.

Vous, vous l'avez tout le temps ?

G. P. – D'une façon maladive, je dirais. C'est très très important. Les soirs, justement, où il y a ces « îlots d'hostilité », me sont profitables : comme je veux séduire, je trouve des intonations nouvelles qui ne m'étaient pas encore venues, qui sont bonnes et que je garde par la suite. On n'a jamais fini de se découvrir dans un rôle. C'est pourquoi jouer au théâtre est tellement fascinant et pourquoi même ceux qui connaissent la gloire à la télévision ou au cinéma sentent, un jour, le besoin d'y retourner, parce que c'est là la maison mère. La télévision et le cinéma sont des choses très nouvelles dans l'art de l'acteur. Des siècles et des siècles de théâtre ont existé avant, et c'est le théâtre qui reste la grande affaire de l'acteur, là où il doit régulièrement aller se retremper.

Mémorisation d'un rôle

Comment s'effectue pour vous le travail de mémorisation d'un rôle ?

G. P. – La mémoire s'entraîne. J'ai encore beaucoup de facilité à mémoriser des textes, même si c'est un peu plus ardu qu'autrefois. Il y a texte et texte ; si je dois jouer, par

Gérard Poirier (Dorante) et André Montmorency (Monsieur Jourdain) dans *le Bourgeois gentilhomme*, mis en scène par Guillermo de Andrea au TNM en 1989. Photo : Yves Renaud.

exemple, une scène ou deux dans un téléroman, je les apprends en répétant. Je n'ai pas besoin de m'asseoir pour faire l'effort de mémoriser. Quand on me propose Orgon, il est évident que c'est un effort énorme. J'ai mis trois mois à me le mettre en tête ; je séjournais alors à Québec pour jouer *Messe solennelle...* de Tremblay au Trident. J'avais le texte de *Tartuffe* en main constamment. Un jour, j'étais assis dans un petit square, tout près de la maison où j'habitais, et j'étais « parti » ! J'avais complètement oublié où j'étais. Je mémorise tout haut, il faut que je *parle* le texte, autrement cela ne rentre pas. Donc j'étais totalement absorbé, le texte devant les yeux et, tout à coup, j'aperçois devant moi une douzaine de personnes qui m'applaudissent ! J'aurais voulu disparaître. Quand un acteur est en période d'incubation, en train de mémoriser un texte considérable, il est assez difficile d'approche. Pas drôle pour les autres à ce moment-là. Pour le compagnon ou la compagne, en particulier, ce n'est pas facile parce qu'on est déjà constamment habité par autre chose, et cela ne nous lâche pas.

Est-ce que cela dure pendant toute la pièce ?

G. P. – Surtout pendant l'apprentissage du texte. Les premières répétitions où on bûche, où on lutte avec ou contre le personnage. On est mécontent de soi ; on se dit : « Je ne m'en sortirai jamais... je n'y arriverai pas... j'ai eu tort d'accepter cela... », parce qu'on a tous les complexes du monde dès qu'on aborde un rôle nouveau. Il y a des périodes d'abattement. Curieusement, il y a aussi une

période d'abattement au milieu d'un spectacle en cours ; il faut faire très attention. On part dans l'enthousiasme, surtout si le spectacle fonctionne, et soudain on se dit : « Ah !... ce que je resterais à la maison ce soir ! » Cela dure quatre ou cinq représentations, et le spectacle repart de plus belle ! Comme si une maturation s'était faite pendant cette période dépressive qui débouche sur un nouvel enthousiasme.

C'est vraiment le métier des extrêmes...

G. P. – Oui ! Et c'est pourquoi il faut toujours être très attentif à ses camarades. Une tendresse profonde et réelle s'installe entre les acteurs d'une même distribution. On s'aime et on éprouve le besoin de se le dire. Cette relation est très importante entre nous, et c'est assez douloureux quand elle ne se crée pas. À la dernière, on se quitte les larmes aux yeux en se disant : « On va se revoir ! », et on ne se revoit plus. L'aventure est terminée. Comme lorsqu'une liaison amoureuse vient de se terminer. Pendant sa durée, cela a été passionnel. Ma compagne, au début, ne comprenait pas qu'on se jette comme ça dans les bras les uns des autres, qu'on se couvre de baisers, qu'on ait l'air de s'aimer à ce point ; « Est-ce vrai ? me demandait-elle ; – Oui ! Oui ! – Mais dans une semaine vous allez vous quitter ! – Oui, cela est vrai aussi. »

C'est cette sorte d'amour qui vous porte ?

G. P. – Oui. Et on a besoin de se demander des nouvelles : « Comment vont tes enfants ? Ton mari, ça va en ce moment ? Et ta migraine, c'est terminé ? As-tu pris tel médicament ? » On a soin les uns des autres, on se donne des remèdes, des adresses de chiros et de médecins ! C'est très important que tout le monde soit en forme pendant un spectacle. Y a-t-il d'autres métiers où l'on travaille comme cela ? Je n'en sais rien. Parfois je pense que la grande politique doit ressembler un peu à cela. On joue des jeux nécessaires. En diplomatie aussi, on joue des jeux. On veut plaire, on veut séduire.

L'évolution du personnage

Au Québec, on ne joue pas très longtemps, trois semaines, un mois. Du début à la fin des représentations, sentez-vous une transformation dans votre personnage ?

Gérard Poirier et Pascal Rollin dans *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, de Michel Tremblay, mise en scène par Serge Denoncourt au Théâtre du Trident en 1996. Photo : Daniel Mallard.

G. P. – Oui, un phénomène intéressant se produit : nous trouvons en répétition des choses très importantes : une orientation à donner, etc., mais en ce qui me concerne, je ne suis pas prêt le soir de la première. Je ne suis jamais prêt et je ne le serai jamais, parce qu'au moins 40 % de ce que je dois faire m'est enseigné par le public. C'est le public qui me donne ce qui me manque, ces 40 % que je n'ai pas encore.

C'est à la première que cela se décide...

G. P. – Oui, c'est alors que je me rends compte des ajustements nécessaires ; que je deviens conscient d'aller trop loin ici et là ou de devoir préciser certains passages. C'est devant le public que la lumière se fait pour moi, vraiment. L'éclairage véritable. Je n'aime pas les premières, parce que j'ai vraiment toujours l'impression de passer un examen.

Vous avez encore le trac ?

G. P. – Je le contrôle mieux qu'avant, mais je l'ai toujours. C'est pour moi l'examen. Heureusement que nous avons inauguré, depuis quelque temps, les avant-premières qui donnent grandement confiance aux acteurs et à l'équipe, et qui permettent justement d'ajuster le ton pour la grande première médiatique à laquelle est convié le Tout-Montréal.

Les qualités d'un bon acteur

Qu'est-ce qu'il faut pour être un bon acteur ?

G. P. – Personne ne peut répondre à cette question. Beaucoup de constance. Au risque de vous étonner, je vous dirai que, pour moi, il faut des nerfs d'acier ! Quand j'enseignais, face à certains élèves, je me disais intérieurement : « Ils ne feront pas carrière, ils ne pourront pas tenir, ils n'ont pas les nerfs assez solides. » Il faut une vraie carapace ; nous sommes des objets de consommation et, de ce fait, la critique peut être très acerbe. Il faut y faire face, se prémunir contre cela et ne pas être démoli chaque fois que quelque chose ne correspond pas, dans un papier ou ailleurs, à ce que nous percevons nous-mêmes. Il faut donc des nerfs solides. Et aussi, comme je l'ai mentionné, une bonne dose d'humilité face à un personnage. Nous partons à zéro chaque fois ; c'est une autre des fascinations du théâtre. Chaque pièce est une aventure neuve. Ce qu'on a pu faire avant ne nous sert à rien, au début des répétitions, du moins. C'est comme si on repartait à zéro, n'ayant jamais joué, jamais mis les pieds sur scène. On se découvre vingt bras et trente jambes, on ne sait pas quoi faire de son corps ! C'est pourquoi, même avec quarante ans d'expérience, on est tous des débutants quand on aborde une pièce.

Chaque production est donc pour vous une aventure singulière, qui ne sert pas nécessairement la suivante ?

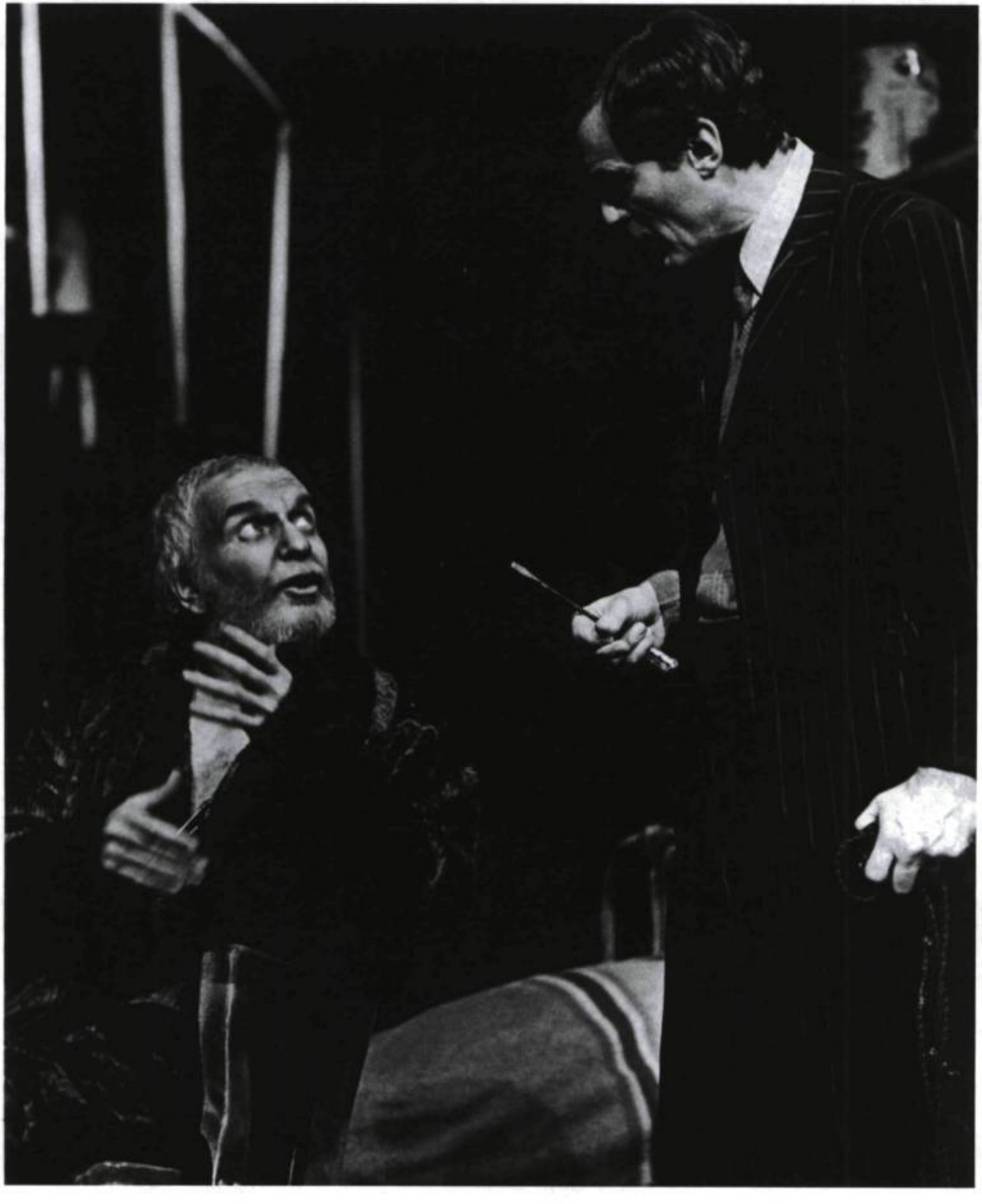
G. P. – Quand la mémorisation est accomplie et qu'on commence à être plus à l'aise, il est évident que l'expérience entre en ligne de compte. On va exécuter plus facilement que les débutants les demandes du metteur en scène. On n'est plus habité par cette hantise de savoir respirer un texte ; on n'y pense plus, c'est devenu une seconde nature. Quand on débute, c'est angoissant. On respire mal, on va au bout de son souffle, on s'époumone. Et quand on respire mal, on gesticule mal ; cela va de concert.

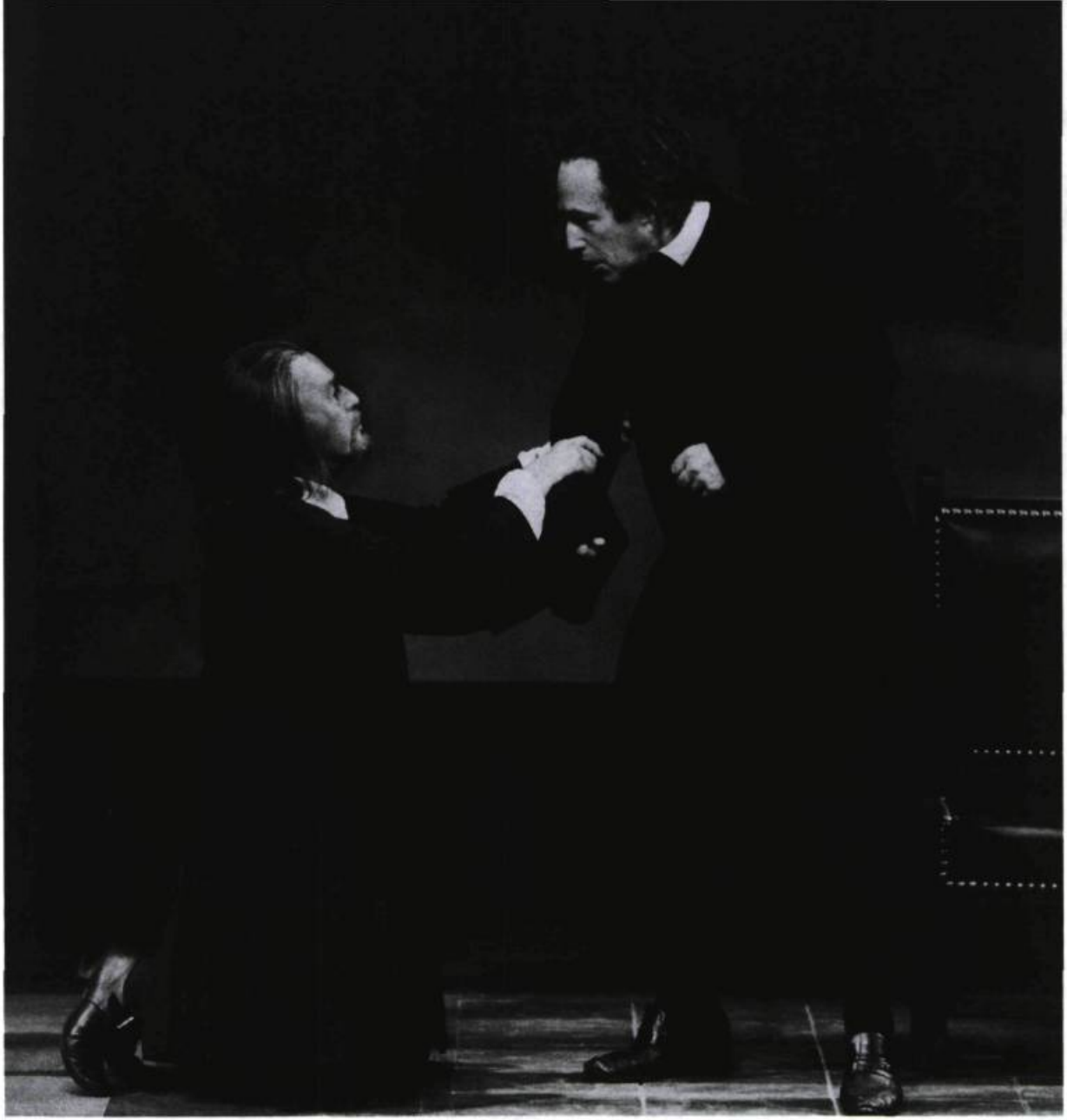
Avec Jean Duceppe dans *le Gardien*, de Pinter, mis en scène par Paul Blouin à la Compagnie Jean-Duceppe en 1975.

Imprévus en scène

Vous avez joué dans plusieurs comédies et plusieurs théâtres d'été ; comment réagissez-vous aux incidents et aux imprévus en scène ?

G. P. – En général, ils ne sont drôles que pour les acteurs. Il est très rare qu'ils amusent le public. Évidemment, il peut arriver que quelque chose se passe en scène devant le public, que tout le monde soit témoin et rie un bon coup. Mais d'habitude, cela se passe entre acteurs et ce n'est drôle que pour nous. Ce sont le plus souvent des déformations dans le texte, des pataquès que le public n'entend pas, alors que nous, on





pourrait se rouler par terre tellement on trouve cela hilarant ! Pendant la tournée de *la Serva amorosa*, il y a eu un incident assez amusant qui aurait pu être tragique ; on jouait à Granby sous un éclairage très tamisé – tous les théâtres ne sont pas nécessairement équipés de systèmes d'éclairage sophistiqués ; c'était le deuxième soir. Linda Sorgini entre en scène comme une bourrasque ; elle ne voit pas, tout juste devant elle, un luminaire suspendu plus bas que d'habitude, et elle se cogne la tête sur le luminaire qui se met à se balancer ! Le public se tordait ! Elle aussi, même si elle s'était fait mal, la pauvre ! Ce genre d'événement est plutôt rare. Je me souviens d'un

incident, à mes tout débuts, dans un théâtre de poche, le Théâtre d'Anjou, qui n'existe plus. J'y jouais un boulevard, *la Magicienne en pantoufles* ; je devais accueillir à la porte un personnage joué par Edgar Fruitier, ce qui est déjà très dangereux ! La scène se passait l'hiver, je devais donc l'aider à retirer son manteau, son foulard, son chapeau. Edgar, qui est l'être le plus maladroit du monde, avait mis cela tout de travers. Il avait une espèce de monocle retenu par un cordon qui s'était enroulé autour du foulard, cela avait été la croix et la bannière pour le débarrasser de ça ! Déjà, les épaules commençaient à nous tressauter. Je l'invite à s'asseoir sur un divan derrière lequel il y a une petite table avec des alcools ; la scène veut que je lui verse un verre. Les épaules me sautaient tellement que j'ai répandu tout cela sur la tête d'Edgar plutôt que dans le verre et là, évidemment, dans la salle, cela commençait à se gondoler ! Là-dessus entre une comédienne avec un grand chapeau ; la scène était petite, il y avait un lustre et voilà que le chapeau s'accroche au lustre !... Tout cela coup sur coup en l'espace de quelques secondes ! Cela a été le coup fatal ! Il a fallu s'arrêter, tous, pour rire pendant au moins cinq minutes. C'est le seul exemple que je connaisse de gags à répétition dans un très court laps de temps.

Langue et registres de jeu

Je sais que la question de la langue, que vous avez évoquée en parlant de votre découverte du cinéma français, vous tient à cœur. Accepteriez-vous d'en parler ?

G. P. – Quand on est québécois, on ne peut pas échapper à cette question-là. Un acteur québécois dans les années cinquante essayait d'imiter au mieux ses modèles français. Il y avait aussi, parallèlement, d'excellents acteurs et d'excellentes actrices qu'on appelait « locaux ». Ils avaient un accent du Québec, un accent du terroir. Ceux-là étaient excellents, mais ils sont arrivés trop tard, si l'on peut dire, pour faire la transition. Nous étions tous très conscients de l'importance primordiale de polir la langue, l'outil essentiel du comédien. Je crois que les acteurs et les actrices de ma génération ont tous été conscients de cette nécessité-là. Puis la grande révolution culturelle québécoise s'est faite, qui a donné sa place à un langage plus relâché. Comme dans toute révolution, il y a eu des excès ; et, depuis, on a retrouvé un juste milieu. Mais il n'y a pas de doute : plusieurs acteurs de ma génération ont été victimes de cette révolution. Tout à coup, on nous a associés aux acteurs français, donc incapables de jouer les textes québécois, et comme à la télévision aussi bien qu'au théâtre à ce moment-là on ne jouait que des textes québécois, il y a eu une période un peu noire. C'est durant cette période que j'ai enseigné ; cela m'a permis d'entrer en contact avec des jeunes et, ainsi, de mieux comprendre ce qui se passait au Québec. Je suis retourné ensuite au métier avec une vision totalement différente. Les choses se sont ajustées, et je crois qu'aujourd'hui la possibilité de jouer un Racine et de pouvoir, le mois suivant, jouer un Tremblay cohabite tout à fait bien chez le même acteur. Je l'ai fait, je peux le faire. Je n'ai jamais brandi l'accent québécois comme un oriflamme, pas plus que je ne le ferais de l'accent italien, russe ou polonais qu'on me demanderait de prendre à l'intérieur d'un rôle. Pour moi, cela fait partie de la panoplie de l'acteur, point. Je n'en fais pas une question politique. Je trouve un peu déplorable que certains acteurs se privent de la joie intense de pouvoir jouer le répertoire classique parce qu'ils n'ont pas ce souci de polir l'outil.

Gérard Poirier (Orgon) et Gabriel Arcand (Tartuffe) dans *Tartuffe*, mis en scène par Lorraine Pintal au TNM en 1997. Photo : Michael Slobodian.

Et de jouer dans les deux registres…

G. P. – C'est tellement extraordinaire de pouvoir le faire ! Il y a parfois d'excellents acteurs qui ne maîtrisent pas la langue classique ; la magie est immédiatement rompue. On ne peut pas croire à un acteur qui s'amène avec un accent québécois dans un Shakespeare ou un Racine. On déchante immédiatement. Il faut savoir parler un français normal, un français international, sans exagération. Il ne s'agit pas de faire du parisianisme, mais il faut se faire entendre dans une langue élégante, pas trop raboteuse. Certains metteurs en scène ne semblent pas entendre les accents et ne font pas la différence. Mais le public, lui, s'y retrouve beaucoup plus qu'on ne croit. Il enregistre des malaises qu'il ne peut pas toujours définir, surtout s'il ne va pas au théâtre souvent. Il sort alors d'un spectacle mécontent, ne sachant pas exactement pourquoi, ne pouvant pas mettre le doigt sur le bobo. J'ai la conviction que la disparité des accents, que l'on trouve malheureusement trop souvent dans nos spectacles au Québec, peut être une des causes de malaise chez le public. Il sent confusément que quelque chose ne va pas. Je reviens à l'exemple de l'orchestre : en musique comme au théâtre, les fausses notes détonnent !

Croyez-vous que cela peut faire la différence entre une bonne production et une grande production ?

G. P. – D'après ce que je vois autour de moi, les jeunes comédiens actuels, ceux qui sont sortis des écoles ces dernières années, sont beaucoup plus conscients que ceux qui les ont précédés de l'importance de parler une langue correcte. En tout cas, dans les dernières productions que j'ai pu faire, j'avoue que j'ai été émerveillé. Ces jeunes gens, ces jeunes filles parlent un excellent français et peuvent jouer à peu près n'importe quoi dans le répertoire. Je trouve cela rassurant.

Il y a peut-être eu un redressement du côté des écoles.

G. P. – Oui. C'est une preuve de maturité. Le Québec a traversé une période s'apparentant à l'adolescence. Il serait peut-être bon de songer à un peu de maturité, et la qualité de la langue fait partie de la maturité. Ce n'est pas une privation, au contraire, c'est une richesse.

L'enthousiasme durable

Avez-vous encore le même enthousiasme qu'avant face au métier ?

G. P. – Je continue à aimer ce métier, peut-être encore plus qu'au premier jour, d'autant plus que jouer n'est plus pour moi une simple question de gagner mon pain quotidien ; avec l'âge, je suis enfin un peu plus à l'aise de ce côté-là.

Vous pouvez désormais faire des choix ?

G. P. – Oui, et je me sens plus serein. Il n'est plus question pour moi d'aller démontrer ce que je vaux. Je suis à l'aise comme je ne l'ai jamais été face aux personnages que l'on m'offre. Depuis quelques années, le TNM me témoigne une grande confiance en

me confiant des rôles absolument extraordinaires que je n'aurais jamais osé espérer jouer. J'ai l'impression, je le disais à Lorraine Pintal, de commencer une autre carrière au TNM, une nouvelle étape. Surtout depuis *Othello*, monté par Olivier Reichenbach, sous son directorat. J'ai toujours eu d'excellents rapports avec Olivier. Je le soutiendrai toujours pour ce qu'il a apporté, à moi et au TNM. Je dirai aussi l'admiration que j'ai pour Lorraine qui est une *pasionaria* du théâtre absolument extraordinaire. Du théâtre, elle en mange, elle en vit, ne ménageant ni son temps ni ses efforts. C'est la principale passion de sa vie. Elle est entourée d'une équipe aussi fantastique qu'elle, des gens qui ne mesurent absolument pas leur temps. Cela aussi est assez admirable, et c'est à cause de tous ces gens que le théâtre continue. On ne peut pas devenir fonctionnaire au théâtre ; il y faut de la passion. On peut être fonctionnaire à la télévision, oui. La télé, c'est un peu le travail à la chaîne de l'acteur, le travail d'usine, si on veut. Au théâtre, ce n'est pas possible. Un théâtre qui s'enlise dans le fonctionnarisme disparaîtra inévitablement. Le public sent s'il y a ou non une flamme, une âme quand il va dans un théâtre. Certains théâtres ont la cote parce qu'on y sent vibrer quelque chose. J'appelle cela l'âme du théâtre comme on dit l'âme d'un violon. Un violon sans âme ne vibre pas, même si c'est un stradivarius.

Dans ce sens-là, la programmation est très importante aussi ?

G. P. – La programmation a son importance, mais on a vu des spectacles appelés au triomphe qui ont échoué lamentablement ; d'autres, tout humbles, deviennent tout à coup des triomphes. Pourquoi ? C'est le privilège du public d'en décider. Si on connaissait la recette infaillible du succès, le théâtre deviendrait très ennuyeux ; l'aspect risqué du théâtre est aussi vivifiant.

Et il le demeure pour vous après quarante ans de carrière ?

G. P. – Il le faut ! Un soir de première, on ne sait pas. C'est ce qui fait qu'un soir de première est si terrible ! On va vers l'inconnu total. Une comparaison assez triviale me vient en tête : devant le public, on est un peu dans la situation d'une femme qui va offrir ses charmes et qui se demande : « Est-ce que je vais *pogner*, oui ou non ? »

Cela revient à ce que vous disiez, travail de séduction d'abord, tâche de séduction.

G. P. – Absolument. **j**